hyperion
Brumel Missa de beata virgine Motets
THE BRABANT ENSEMBLE · STEPHEN RICE

CONTENTS

TRACK LISTING ☞ *page 3*

ENGLISH ☞ *page 4*

Sung texts and translation ☞ *page 9*

FRANÇAIS ☞ *page 19*

DEUTSCH ☞ *Seite 24*

Antoine Brumel

(*c*1460–1512/13)

1	**Nato canunt omnia**	5vv	[8'19]
2	**Beata es, Maria**	4vv	[4'11]
3	**Lauda Sion salvatorem**	4vv	[14'03]
4	**Ave caelorum domina**	4vv	[4'04]
	Missa de beata virgine	4vv	[33'21]
5	Kyrie		[4'14]
6	Gloria		[7'35]
7	Credo		[9'15]
8	Sanctus and Benedictus		[6'59]
9	Agnus Dei		[5'16]

THE BRABANT ENSEMBLE

soprano HELEN ASHBY, KATE ASHBY, ELOISE IRVING

alto EMMA ASHBY, SARAH COATSWORTH, FIONA ROGERS

tenor ALASTAIR CAREY, WILLIAM KNIGHT, ANDREW McANERNEY

bass JAMES ARTHUR, PAUL CHARRIER, DAVID STUART

STEPHEN RICE *conductor*

ANTOINE BRUMEL (*c*1460–1512/13) is famous for one piece, and otherwise little known and rarely performed today. His *Missa Et ecce terrae motus*, alias the 'Earthquake' Mass, is justly fêted due to its status as the first twelve-voice Mass-setting, and is notable for its vitality of rhythm as well as its almost obsessive repetition of small motivic cells. But the rest of his output is poorly represented in the recording catalogues, an omission which this album aims partially to rectify. His compositions are quite unlike those of his contemporaries in the way in which he handles voices: at times he appears to be conceptualizing a vocal ensemble as a primarily rhythmic entity, creating wild syncopations and using the same figure in different relationships to the underlying tactus so that the straightforward pulse is broken up with cross-rhythms. This is not to say that he lacks lyricism: the Agnus Dei of the *Missa de beata virgine* and the motet *Beata es, Maria*, for example, achieve an inward spirituality to equal any of his contemporaries.

Like most church musicians of his generation, Brumel was employed primarily as a singer, though he latterly became a master of choristers and was also a priest. Possibly from the village of Brunelles near Chartres, he is known to have held positions, from 1483 onwards, at the cathedrals of Chartres, Laon, and Notre-Dame de Paris (1498–1500, when he resigned after an administrative dispute). He also worked in Geneva, at the Savoyard court in Chambéry, and from 1505 at Ferrara in Northern Italy, where he was paid the substantial sum of 100 ducats per annum. After the Ferrarese chapel was disbanded in 1510 he remained in Italy and appears to have resided in Mantua. It is possible that he was present at the coronation of Pope Leo X in 1513, but the account is not contemporaneous and he may already have died by this point.

Brumel's Christmas motet **Nato canunt omnia** is one of the most remarkable musical works of the late fifteenth and early sixteenth centuries, exemplifying magnificently the aesthetic of *varietas* of which Johannes Tinctoris (1435–1511) was a proponent. Like many a late-medieval piece it is polytextual, featuring a cantus firmus in long notes, whose entries to and departures from the texture are a structural feature. Its text, 'Joseph fili David' ('Joseph son of David') is a commentary on the main motet text, which at the beginning of the *secunda pars* ingeniously coincides with it, so that all voices announce the birth of Christ simultaneously.

Within its overall bipartite structure, the piece can be subdivided into numerous smaller sections, usually demarcated by changes of texture. As is standard in cantus firmus works, the tenor's first entry is delayed, and following the vigorous opening, a low-voice duet lowers the temperature before the reappearance of superius and altus heralds the initial tenor entry (0'59"). The next significant occurrence is the series of leads at 'subito', recalling the equivalent excitement in Handel's *Messiah* at the words 'and suddenly there was with the angel …'. Following this section (2'30") the tenor drops out again and a sinuously winding duet and trio section proclaims the supremacy of the king of peace. The tenor re-enters at 3'31" and shortly thereafter a change of mensuration produces a rapid triple time (*tempus perfectum diminutum*) which completes the *prima pars* with a brief but joyous 'Noël'.

The *secunda pars* is comparatively simple in its structure, being defined by a single if lengthy absence of the tenor. Following the opening 'Puer natus est', a brief duet ('Verbum caro factum est'—'The word was made flesh') introduces a section of choral recitative ('et vidimus gloriam eius'—'and we saw his glory'). Brumel has been criticized for writing 'mere recitation' at times, but here the fluidity and suppleness of the homophony produces a beautiful effect, especially in the context of so substantial

and at times frenetic a piece. Following this peaceful interlude, the energetic style returns with another triple-time subsection ('Magnum nomen Domini Emanuel'—'The great name of the Lord, Emmanuel'), before the tenor re-enters for a final time (6'44") as the mensuration returns to duple time (strictly speaking, it had never left, as the triple time was here achieved by coloration rather than by a separate mensuration sign as had been the case in the *prima pars*).

The final subsection gradually winds up the tension via a series of repeated descending phrases in the superius, each beginning a fifth above the final and cadencing on it; later (at 7'04") the formula is transposed up one tone and used in alternation with the original pitch. In the last few bars (7'38") a new rising phrase is substituted, which builds sequentially into the final 'Noël', which concludes with perhaps the longest false relation ever written, lasting a *longa* (four semibreves). The piece as a whole stands as a virtuosic demonstration of Brumel's compositional technique, which juxtaposes radically differing styles and textures to create a glittering musical collage.

The motet **Beata es, Maria** is unlike the remaining pieces presented here in being based on a *lauda spirituale*, the genre which flourished in Italy from the thirteenth to the sixteenth centuries and which was often sung by members of religious confraternities, outside the formal liturgy. As the musicologist Jennifer Bloxam has noted, Brumel's setting is also related to two earlier works, by Loyset Compère (*c*1445–1518) and Jacob Obrecht (1457/8–1505). The latter was published in the same volume as Brumel's (*Motetti libro quarto*, 1505) by the earliest printer of polyphony, Ottaviano Petrucci. Both begin with a presentation of the *lauda* melody in the tenor voice and in triple time, and both proceed to words from the litany 'O Christe, audi nos'. Brumel is more systematic than Obrecht in returning to the litany text as a form of refrain, though all three composers repeat the text 'O Christe, audi nos' to complete the motet. As Bloxam aptly remarks, Brumel's *Beata es, Maria* is 'a consummate synthesis of Franco-Flemish contrapuntal craft with the light, tuneful, rhythmically vivacious, vertically oriented Italian style of the polyphonic *lauda*'. Particularly effective are the contrasting duets between upper and lower voices.

The sequence **Lauda Sion salvatorem** is one of the four such texts that were permitted to remain within the Roman liturgy after the reforms of the Council of Trent. Written in or around 1264 by St Thomas Aquinas, the text is a contrafact of an earlier sequence, *Laudes crucis*, by Adam of St Victor (d1146). Aquinas's text was produced to order for the new feast of Corpus Christi, and celebrates the divinity of the transubstantiated host. In modern chant books, the sequence melody is printed with an opening minor third (the first line thus sounds e–g–a–g–c–b–a–g), but evidently Brumel knew a different version, since all four voices of his first verse begin with a fourth, d–g. Indeed, the piece as a whole is an extremely close paraphrase of the plainsong. The verses are almost always paired: Brumel sets the odd-numbered verses, and in nearly all cases the following even-numbered verse repeats the same musical material.

It is surprising, then, that in its main source, Petrucci's *Motetti B* (1503), the work appears for much of its considerable length to be paraphrasing chant one or two verses adrift from the model. Brumel's fourth polyphonic section might be expected to set verse 7 of the chant, but (according to Petrucci) sets verse 9, and (to simplify slightly) the piece continues in this fashion until verse 19, where the sequence text begins to alter its metrical pattern, this and subsequent stanzas containing four lines of text instead of three. Here the Petrucci version comes back into line by means of a musical repeat: verse 17 in Petrucci is the same as verse 3.

Previous editors of the piece have stated that this phenomenon represents a creative rethinking by Brumel of the sequence genre, introducing a thematic return so as to strengthen the formal elements of the piece. No account is taken, however, of the effect of the even-numbered verses in performance, nor is any plainsong printed in these editions (in *Corpus mensurabilis musicae*, volume 5/v and *Monuments of Renaissance Music*, volume xi). A full discussion of the issues raised in editing this piece cannot be undergone here, but in brief I believe that the disjunction between paraphrased chant and text is erroneous, and presumably introduced during the publication process. The reason that a musical repeat is necessary in the first place is that the melodic pattern of the sequence changes at verse 5: instead of verses 5 and 6 sharing a melody, then 7 and 8 sharing another, as is the case elsewhere in the chant, verses 5 and 7 are the same—and evidently Brumel composed only one polyphonic setting of this melody—and verses 6 and 8, which are also identical (apart from a small change in the poetic metre) are not set at all since they were intended for monophonic singing. The version recorded here is thus a reconstruction of an inferred original, in which the repeat occurs in verse 7 and all plainsong verses correspond to the melody paraphrased in the polyphonic verse immediately preceding.

This abstruse but consequential point aside, Brumel's setting of *Lauda Sion* is notable for its variety of approaches to the task of elaborating a chant melody. As well as altering in texture (verses 15 and 17 are duets) and metre (verse 23 is in triple time) the piece strikes a wide range of affective poses, with a progression from the laudatory and almost pugnacious opening verses towards a more contemplative approach to the sacred Body of Jesus. The relation of polyphony to the plainsong melody is always a close one, in which each note of the sequence is heard, usually in the tenor voice, with minimal elaboration until the final cadence where a much more substantial flourish can be expected. The other three voices usually imitate the opening of the plainsong lines (generally at the unison or octave rather than other pitches) but then diverge in order to create a constantly fluctuating, patterned texture, which comes together for cadences only rarely other than at verse-ends. Later in the piece, verse 21 'Ecce panis angelorum' ('Behold the bread of angels'), the point at which metaphorically the Host is revealed, is treated in hushed homophony, following which verse 23 is a suitably subdued prayer for Christ's protection. Brumel's polyphonic Amen, however, briefly reignites the martial spirit of the piece's opening.

Ave caelorum domina is the title in Petrucci's *Motetti C* (1504) of a piece which in its other source, a Vatican manuscript, begins 'Ave cuius conceptio' ('Hail, you whose [immaculate] conception'). The text of the two versions is largely the same apart from its opening, and it would appear that the latter is the original, which was amended in the Petrucci print. Possibly the reason for this would have been the fact that Petrucci's editor, Petrus Castellanus, was a Dominican, and this order did not at that time accept the validity of the Immaculate Conception. Whatever the reason for the discrepancy, the Petrucci version would have circulated in a way that the manuscript did not, and has therefore been selected for recording here. Elements of the text will be familiar from Josquin Des Prez's famous *Ave Maria … virgo serena*, of which the present text is a part. Certain aspects of the musical style, also, are shared with Josquin, notably the tendency towards pair imitation (two voices in duet followed by the same cell repeated by the other two voices at the upper or lower octave). Brumel, however, as is usually the case, is less Apollonian than his great contemporary. The opening duet lasts only two bars before the altus and bassus enter on the

third word, creating an immediate sense of supplication towards the Blessed Virgin. The remainder of the first stanza is largely contrapuntal, turning towards the secondary modal centre of B flat at the altus/bassus entry on 'Nova reples'. Brumel alters the texture at stanza 2 ('Ave cuius nativitas'—'Hail, whose birth') with homophony followed by varied duets. Mary's 'pious humility' is evoked in stanza 3 by triple time, reducing to almost complete stillness at 'Cuius annuntiatio' ('whose annunciation'). The final section is introduced with pair imitation, moving to quasi-homophony (a chordal texture but with some variety of rhythm) at the transition into the sixth stanza, which underlines the seriousness of the poem's Mariology with slow chords, before the final Amen injects a little more rhythmic vitality.

Brumel's **Missa de beata virgine** is thought to be a late work, dating from around 1510 or possibly slightly later still. It forms part of a genre of Marian Masses which are all based on plainsong—but not the cycles of related Mass Ordinary chants that are familiar from modern chant books. Instead, Brumel chooses to elaborate the melodies now known as Kyrie and Gloria IX, Credo I, Sanctus IX, and Agnus Dei XVII. Other composers who contributed to the *Missa de beata virgine* tradition (who include Josquin, Pierre de La Rue, Cristóbal de Morales, and Palestrina) differed slightly in their selection of chants. The modality of Brumel's plainsongs varies: the Kyrie is in mode 1 (Dorian), the Gloria in mode 7 (Mixolydian), the Credo in mode 4 (Hypophrygian), and the Sanctus and Agnus in mode 5 (Lydian), and consequently the ranges are different, in the polyphony as well as the chant. In this recording the Gloria and Credo have been transposed down a tone in relation to the other movements, in order to restore parity of ranges. It is also worth noting that, like other composers, Brumel includes Marian tropes in the texts of the Gloria and Benedictus: these additional praises of the Blessed Virgin were forbidden after the Council of Trent.

As with much of his music, Brumel's Mass is notable for its fidelity to the plainsong, which suffuses the polyphonic texture throughout. What makes this piece unique, however, and characteristic of Brumel, is his manner of using the voices at times almost percussively, so that rhythm becomes the defining element of the music. The whirling Amen to the Gloria and the rapid stretto at 'gloria tua' in the Sanctus are the two most obvious instances of this, but even in the Kyrie the final sequential passage and the brief triple-time section in just the altus voice (0'34") illustrate how lively the musical texture can become in his hands.

The Kyrie makes use of three different mensurations: *tempus imperfectum*, *tempus imperfectum diminutum*, and *tempus perfectum*, which become equivalent to $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{2}$, and $\frac{3}{2}$ in modern notation. There is a clear distinction between *integer valor* and diminished mensurations in this Mass (in modern terminology, time signatures such as $\mathbf{C}$ and $\mathbf{\Cslash}$, which though still in use derive from the medieval principle that a stroke through the signature usually halves the value of the notes). We have attempted to observe this distinction, hence the much more rapid feel of the Christe in comparison with the two Kyrie sections.

The Gloria, being a hymn of praise, offers plenty of opportunity for the type of boisterous rhythmic play in which Brumel excels: as early as 'Laudamus te' the voices are used in stretto, though phrases such as 'Domine Deus' are set in a more restrained fashion. The first trope, occurring at 2'20", is 'Spiritus et alme', the most common such accretion to the Gloria text in pre-Tridentine liturgies. 'Qui sedes' begins the gradual build-up to the climax of the movement, with a brief, duetting triple-time section followed by rhythmic syncopations at 'Quoniam tu solus sanctus'. Further tropes elaborate the Marian aspect of the

attributes of Christ that are listed in this section: 'For you alone are holy, *sanctifying Mary*. You alone are the Lord, *ruling Mary*. You alone are most high, *crowning Mary*, Jesus Christ'. After a further triple-time section for 'Cum Sancto Spiritu' the final Amen begins with more duets in extremely close stretto (this is perhaps Brumel's trademark) which develops into a three-note phrase, thus destabilizing the pulse entirely before the music somehow wrenches itself into an emphatic final cadence.

Credo I, the plainsong basis of the next movement, is characterized by an upward auxiliary or neighbour-note figure of a semitone, e–f–e, which opens many of the phrases of both chant and polyphony, creating a strongly unified form despite the span of nearly ten minutes. Due to the length of the text, the recitation style is used to good effect, for instance at 'Deum de Deo' and, as so often, at the most sacred moment of the Credo, the 'et incarnatus'. Triple time is also introduced for 'qui locutus est per prophetas' and the final 'et vitam venturi saeculi'.

The Sanctus begins with a placid triadic motif, again derived from the chant, in *tempus perfectum* (𝅜 time). This gives way to a melismatic duet between altus and bassus for the 'Pleni sunt caeli' ('The heavens are full'), which somewhat unusually is divided from the 'et terra gloria tua' ('and the earth of your glory') which completes the grammatical statement. As already noted, 'gloria tua' produces some of Brumel's bounciest rhythms, once again subverting the metre by bringing voices in *per arsin et thesin*—on the upbeat and the downbeat. The Benedictus features the final trope of the Mass, describing Jesus as not only blessed but also the Son of Mary. Brumel provides a second Osanna after the Benedictus rather than repeating the first, perhaps because the Sanctus Osanna is dovetailed into the polyphony rather than beginning a new section. This second Osanna is in triple-time once more, though conceived more sedately than some.

Finally, the Agnus Dei is divided into the three sections that were customary in this period (up to about 1520). The first is based around a descending scalic motive; the second is a duet in which more scalic motion is heard, this time upwards and in semiminims. The final section is once more in triple time, first featuring very long held notes in tenor and bassus with superius and altus duetting above, before a final stretto section ('dona nobis') which again breaks up the regular pulse before a final cadence is asserted.

STEPHEN RICE © 2014

1 *Prima pars* **Nato canunt omnia** Domino pie agmina,
syllabatim neupmata perstringendo organica.
Haec dies sacrata in qua sunt nova gaudia
mundo plene dedita; hac nocte praecelsa
intonuit et gloria in voce angelica.
Fulserunt et immania nocte media
pastoribus lumina. Dum fovent sua pecora
subito diva percipiunt monita.

Cantus firmus Joseph fili David, noli timere
accipere Mariam coniugem tuam:
quod enim in ea natum est de Spiritu Sancto. Alleluia.

Magnificatus est rex pacificus
super omnes reges universae terrae.
Angelus ad pastores ait:
Annuntio vobis gaudium magnum,
quia natus est hodie salvator mundi. Alleluia.

Natus alma virgine qui extat ante saecula.
Noël. Noël. Noël.

Secunda pars Puer natus est nobis, et filius datus
est nobis: cuius imperium super humerum eius,
et vocabitur nomen eius, magni consilii Angelus.

Verbum caro factum est et habitavit in nobis,
et vidimus gloriam eius quasi unigeniti a Patre,
plenum gratiae et veritatis.

Magnum nomen Domini Emanuel,
quod annuciatum est per Gabriel, hodie apparuit
in Israel per Mariam virginem et per Joseph.
Eya. Virgo Deum genuit, sicut divina voluit clementia.

Pax in terra reddita,
nunc laetentur omnia
natu per exordia.
Ipse sua pietate solvat omnia peccata nostra.
Alleluia. Noël. Noël.

Cantus firmus Exortum est in tenebris
lumen rectis corde:
misericors et miserator et iustus Dominus.

Part 1 *Let rank on rank sing now dutifully to their new-born Lord,*
with the music of instruments fitted to their words.
This is that holy day on which new joy
is proclaimed to the whole world; and on this night
angel voices have sounded 'Glory in the highest'.
And in dark night a great light has shone
upon the shepherds. While they tended their flocks,
suddenly they heard the heavenly message.

Cantus firmus *Joseph son of David, do not be afraid*
to take Mary as your wife:
for what is within her is born of the Holy Spirit. Alleluia.

The king of peace is to be glorified
over all the kings of the whole earth.
An angel spoke to the shepherds:
I proclaim to you great joy,
for today is born the saviour of the world. Alleluia.

Born of a nurturing virgin is he who exists before time.
Noel. Noel. Noel.

Part 2 *A boy is born to us, and a son is given*
to us: power is upon his shoulder,
and his name will be called Messenger of great counsel.

The word was made flesh and lived among us,
and we saw his glory as that of the only-begotten of the Father,
full of grace and truth.

The great name of the Lord, Emmanuel,
that was announced by Gabriel, has appeared today
in Israel, through Mary the virgin and Joseph.
Hail. The virgin has borne God, as divine clemency willed.

Peace has been restored to the earth,
now let all things rejoice
through the beginnings of the one who is born.
May he by his obedience absolve all our sins.
Alleluia. Noel. Noel.

Cantus firmus *There is risen in the darkness*
a light for those of just spirit:
the Lord is merciful and compassionate and just.

2 **Beata es, Maria**,
virgo dulcis et pia:
candore vincis lilia
et rosa sine spina,
sanctorum melodia.

You are blessed, Mary,
virgin sweet and holy:
in beauty you surpass the lilies
and the rose without thorn,
the songs of the saints.

Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison.

Lord have mercy, Lord have mercy, Lord have mercy.

O Christe, audi nos.
Sancta Maria, ora pro nobis ad Dominum.
O Christe, audi nos.
Sancte Michael, ora pro nobis.
Maria mater gratiae,
mater misericordiae,
tu nos ab hoste protege,
et in hora mortis suscipe,
beata es Maria.
O Christe, audi nos.
Sancte Raphael, ora pro nobis.

O Christ, hear us.
Holy Mary, pray for us to the Lord.
O Christ, hear us.
Holy Michael, pray for us.
Mary mother of grace,
mother of mercy,
you protect us from the enemy,
and at the hour of death you receive,
you are blessed Mary.
O Christ, hear us.
Holy Raphael, pray for us.

Gloria tibi Domine,
qui natus es de virgine.
Cum pie et Sancto Spiritu
in sempiterna saecula,
beate es Maria.
O Christe, audi nos.

Glory to you Lord,
who was born of a virgin.
With the devout and Holy Spirit
for an age of ages,
you are blessed Mary.
O Christ, hear us.

3 **Lauda Sion salvatorem**
Lauda ducem et pastorem,
In hymnis et canticis.

Let Zion praise the saviour,
praise the leader and shepherd
with hymn and song.

Quantum potes, tantum aude:
Quia maior omni laude,
Nec laudare sufficis.

As much as you can, so much attempt:
because even with greater praise than ever
you cannot praise enough.

Laudis thema specialis,
Panis vivus et vitalis
Hodie proponitur.

The unique object of praise
is the living and life-giving bread
which is offered up today.

Quem in sacrae mensa coenae,
Turbae fratrum duodenae
Datum non ambigitur.

Which, at the table of the holy meal,
for the group of twelve brothers,
was assuredly given.

Sit laus plena, sit sonora,
Sit iucunda, sit decora
Mentis iubilatio.

Let there be much noisy praising,
let there be rejoicing, let there be appropriate
joy in the soul.

Dies enim solemnis agitur,
In qua mensae prima recolitur
Huius institutio.

In hac mensa novi regis,
Novum Pascha novae legis,
Phase vetus terminat.

Vetustatem novitas,
Umbram fugat veritas,
Noctem lux eliminat.

Quod in coena Christus gessit
Faciendum hoc expressit
In sui memoriam.

Docti sacris institutis,
Panem, vinum in salutis
Consecramus hostiam.

Dogma datur Christianis,
Quod in carnem transit panis,
Et vinum in sanguinem.

Quod non capis, quod non vides,
Animosa firmat fides,
Praeter rerum ordinem.

Sub diversis speciebus,
Signis tantum, et non rebus,
Latent res eximiae.

Caro cibus, sanguis potus:
Manet tamen Christus totus
Sub utraque specie.

A sumente non concisus,
Non confractus, non divisus:
Integer accipitur.

Sumit unus, sumunt mille:
Quantum isti, tantum ille:
Nec sumptus consumitur.

Sumunt boni, sumunt mali:
Sorte tamen inaequali,
Vitae vel interitus.

For this is a momentous day
on which, for the first time,
the ritual of the table is recalled.

At this table of the new king,
the new Easter and new law
conclude the former Passover.

New banishes old,
truth banishes shadow,
light puts an end to darkness.

What Christ did at supper
he declared should be done
in his memory.

Aware of the holy ordinances,
the bread and the wine of salvation
we dedicate as a sacrifice.

Teaching is given to Christians
that the flesh becomes bread
and the wine blood.

What you cannot understand, what you cannot see,
brave faith affirms
beyond the bounds of experience.

In various guises,
in signs only, not in substance,
exceptional things are hidden.

The flesh food, the blood drink:
nevertheless Christ remains whole
in both forms.

He is not split apart by the one who takes,
not broken, not divided:
he is received whole.

One takes, a thousand take:
as many as there are, so many is he:
and he is not consumed as he is taken.

The good take, the wicked take:
but by an unequal fate
it means life or destruction.

Mors est malis, vita bonis:
Vide paris sumptionis
Quam sit dispar exitus.

Death is for the wicked, life for the good:
see how from an equal share
such different outcomes can result.

Fracto demum sacramento,
Ne vaciles, sed memento
Tantum esse sub fragmento,
Quantum toto tegitur.

When the sacrament is broken,
do not waver, but remember
that as much as this is but a piece,
it is also the whole.

Nulla rei fit scissura:
Signi tantum fit fractura,
Qua nec status, nec statura
Signati minuitur.

No splitting apart affects the substance:
the breaking is merely the sign
and does not at the time or in the future
lessen what is shown.

Ecce panis angelorum
Factus cibus viatorum:
Vere panis filiorum,
Non mittendus canibus.

Behold the bread of angels
made into food for travellers:
the true bread of children
should not be thrown to the dogs.

In figuris praesignatur,
Cum Isaac immolatur,
Agnus Pachae deputatur,
Datur manna patribus.

It was foretold in symbols,
when Isaac was sacrificed
the Easter lamb was in mind,
sustenance given to our fathers.

Bone pastor, panis vere,
Jesu, nostri miserere:
Tu nos pasce, nos tuere,
Tu nos bona fac videre
In terra viventium.

The good shepherd, the true bread,
Jesus, have mercy on us:
feed us, watch over us,
make us see good things
in this land of the living.

Tu qui cuncta scis et vales,
Qui nos pascis hic mortales:
Tuos ibi commensales,
Cohaeredes et sodales
Fac sanctorum civium. Amen.

You who know all things and are strong,
who feed us mortals here:
make us there companions at your supper,
the heirs and friends
of the holy citizens. Amen.

SAINT THOMAS AQUINAS (1225–1274) *Sequence for the Feast of Corpus Christi*

4 **Ave caelorum domina**,
Maria plena gratia,
Caelestia, terrestria
Nova reples laetitia.

Hail, ruler of the heavens,
Mary full of grace,
you who fill heaven and earth
with new happiness.

Ave cuius nativitas
Nostra fuit solemnitas,
Ut lucifer lux oriens,
Verum solem praeveniens.

Hail, whose birth
was our solemn celebration,
like the light-bringing morning star,
foretelling the rising of the true sun.

Ave pia humilitas,
Sine viro fecunditas,
Cuius annuntiatio
Nostra fuit redemptio.

Hail pious humility,
fruitful without man,
whose annunciation
has been our salvation.

Ave vera virginitas,
Immaculata castitas,
Cuius purificatio
Nostra fuit purgatio.

Hail true virginity,
immaculate chastity,
whose purification
has been our cleansing.

Ave praeclara omnibus
Angelicis virtutibus,
Cuius assumptio
Nostra fuit glorificatio. Amen.

Hail thou most glorious
among all angelic virtues,
whose assumption has been
our glorification. Amen.

Missa de beata virgine

5 Kyrie eleison. Christe eleison.
Kyrie eleison.

Lord, have mercy. Christ, have mercy.
Lord, have mercy.

6 Gloria in excelsis Deo
et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te. Benedicimus te.
Adoramus te. Glorificamus te.
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, rex caelestis, Deus Pater omnipotens,
Domine Fili unigenite, Jesu Christe.
Spiritus et alme orphanorum paraclite.
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
Primogenitus Mariae virginis matris.
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram
ad Mariae gloriam.
Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.
Quoniam tu solus sanctus, *Mariam sanctificans*.
Tu solus Dominus, *Mariam gubernans*.
Tu solus altissimus, *Mariam coronans,* Jesu Christe.
Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

Glory be to God on high
and on earth peace towards men of good will.
We praise you. We bless you.
We worship you. We glorify you.
We give thanks to you for your great glory.
Lord God, heavenly king, God the Father almighty,
Lord the only-begotten Son, Jesus Christ.
Spirit and loving advocate of the bereaved.
Lord God, Lamb of God, Son of the Father.
firstborn of the virgin Mary your mother.
You who take away the sins of the world, have mercy on us.
You who take away the sins of the world, receive our prayer
to the glory of Mary.
You who sit at the right hand of the Father, have mercy on us.
For you alone are holy, sanctifying Mary.
You alone are the Lord, ruling Mary.
You alone are most high, crowning Mary, *Jesus Christ.*
With the Holy Spirit, in the glory of God the Father. Amen.

7 Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem,
factorem caeli et terrae,
visibilium omnium et invisibilium.
Et in unum Dominum Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum,

I believe in one God, the Father almighty,
maker of heaven and earth,
of all things visible and invisible.
And in one Lord Jesus Christ,
the only-begotten Son of God,

et ex Patre natum ante omnia saecula.
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero,
genitum non factum, consubstantialem Patri,
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines, et propter nostram salutem,
descendit de caelis, et incarnatus est
de Spiritu Sancto ex Maria virgine, et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis,
sub Pontio Pilato passus et sepultus est.
Et resurrexit tertia die secundum scripturas.
Et ascendit in caelum:
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria
iudicare vivos et mortuos:
cuius regni non erit finis.
Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem:
qui ex Patre Filioque procedit,
qui cum Patre et Filio simul adoratur
et conglorificatur: qui locutus est per prophetas.
Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam.
Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.
Et exspecto resurrectionem mortuorum,
et vitam venturi saeculi. Amen.

born of his Father before all worlds.
God of God, light of light,
very God of very God,
begotten not made, being of one substance with the Father,
by whom all things were made.
Who for us men, and for our salvation,
came down from heaven, and was incarnate
by the Holy Spirit of the virgin Mary, and was made man.
And was crucified also for us,
under Pontius Pilate he suffered and was buried.
And the third day he rose again according to the scriptures.
And ascended into heaven:
he sits at the right hand of the Father.
And he shall come again with glory
to judge both the living and the dead:
whose kingdom shall have no end.
And in the Holy Spirit, Lord and giver of life:
who proceeds from the Father and Son,
who with the Father and Son together is worshipped
and glorified: who spoke by the prophets.
And in one holy, catholic and apostolic church.
I acknowledge one baptism for the remission of sins.
And I look for the resurrection of the dead,
and the life of the world to come. Amen.

8 Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Osanna in excelsis.

Benedictus *Mariae filius* qui venit in nomine Domini.
Osanna in excelsis.

Holy, holy, holy Lord God of Sabaoth.
The heavens are full and the earth of your glory.
Hosanna in the highest.

Blessed is the Son of Mary *who comes in the name of the Lord.*
Hosanna in the highest.

9 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona nobis pacem.

Lamb of God, you who take away the sins of the world,
have mercy on us.
Lamb of God, you who take away the sins of the world,
have mercy on us.
Lamb of God, you who take away the sins of the world,
grant us peace.

Stephen Rice

Stephen Rice is a lecturer in music at the University of Southampton, where he held (2008–2011) a Fellowship in the Creative and Performing Arts, funded by the Arts and Humanities Research Council. Formerly a choral scholar at King's College, Cambridge, he gained a doctorate from Oxford University in 2004, with a dissertation on the five-part motets of Nicolas Gombert (*c*1495–*c*1560). He has published on the music of Thomas Tallis, Cristóbal de Morales, Jacobus Clemens non Papa, and Josquin Des Prez, and on the theorist Matheo de Aranda. He was Director of the New Chamber Opera Studio (2000–2005) and Director of Music at the church of St Mary Magdalen, Oxford (2003–2011).

www.southampton.ac.uk/music/about/staff/sjr1j06.page

Photo: Keith Barnes

The Brabant Ensemble

Described as 'perhaps England's most accomplished interpreter of Renaissance sacred music' (*International Record Review*), The Brabant Ensemble has built an international reputation for high-quality performance of sixteenth-century masterpieces, with a particular emphasis on lesser-known composers. Founded in 1998, the Ensemble has recorded for Hyperion since 2006; three of these recordings have been shortlisted for the *Gramophone* Awards. On the concert platform, it has appeared in Belgium, Switzerland, the Netherlands, Portugal, Germany and Spain, as well as the United Kingdom.

JACOBUS CLEMENS NON PAPA (*c*1510/15–1555/6) Requiem & Penitential Motets *CDA67848 compact disc & download*
'An ensemble that could be seen as stemming from the same tradition as The Tallis Scholars' (*International Record Review*)

THOMAS CRECQUILLON (*c*1505–*c*1557) Missa Mort m'a privé *CDA67596 compact disc & download*
GRAMOPHONE CRITICS' CHOICE 'This recording sets an example of how things should be done' (*Goldberg*)

NICOLAS GOMBERT (*c*1495–*c*1560) Tribulatio et angustia: Four- & five-part motets *CDA67614 compact disc & download*
GRAMOPHONE EDITOR'S CHOICE 'Impressively accomplished … such a distinguished group' (*International Record Review*)

ORLANDE DE LASSUS (1530/32–1594) Prophetiae Sibyllarum & Missa Amor ecco colei *CDA67887 compact disc & download*
'The performances throughout are wonderfully persuasive' (*The Guardian*)

PIERRE DE MANCHICOURT (*c*1510–1564) Missa Cuidez vous que Dieu nous faille *CDA67604 compact disc & download*
GRAMOPHONE EDITOR'S CHOICE 'A must-have disc from The Brabant Ensemble … first-rate music' (*Gramophone*)

CRISTÓBAL DE MORALES (*c*1500–1553) Magnificat, Motets & Lamentations *CDA67694 compact disc & download*
GRAMOPHONE CRITICS' CHOICE 'Music of astonishing beauty and rapt polyphonic intensity' (*The Guardian*)

PIERRE MOULU (?1484–*c*1550) Missa Alma redemptoris & Missa Missus est Gabriel *CDA67761 compact disc & download*
GRAMOPHONE EDITOR'S CHOICE 'The Brabant Ensemble's vibrant sound is ideal for this music' (*International Record Review*)

JEAN MOUTON (before 1459–1522) Missa Tu es Petrus *CDA67933 compact disc & download*
'Strikingly well sung … Hyperion is still setting the standard in this infinitely rewarding repertory' (*International Record Review*)

MUSIC FROM THE CHIRK CASTLE PART-BOOKS by Byrd, Mundy, Parsons, Tallis & others *CDA67695 compact disc & download*
'Self-recommending … clear, transparent and assured … lovers of this repertory will welcome this enthusiastically' (*Gramophone*)

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA (1525/6–1594) Missa Ad coenam Agni & motets *CDA67978 compact disc & download*
'Sung with a full-voiced, beefy intensity that lifts the music away from mere polite polyphony' (*The Observer*)

DOMINIQUE PHINOT (*c*1510–before 1561) Missa Si bona suscepimus *CDA67696 compact disc & download*
'Rice has outdone his achievement of the first five discs with this fascinating and rewarding offering' (*Fanfare*, USA)

CIPRIANO DE RORE (*c*1515/16–1565) Missa Doulce mémoire & Missa a note negre *CDA67913 compact disc & download*
'The Brabant Ensemble … as usual, delivers ravishing results … another recording to treasure' (*International Record Review*)

PHINOT
Missa Si bona suscepimus
Lamentations
Magnificat · Motets
THE BRABANT ENSEMBLE
STEPHEN RICE
hyperion

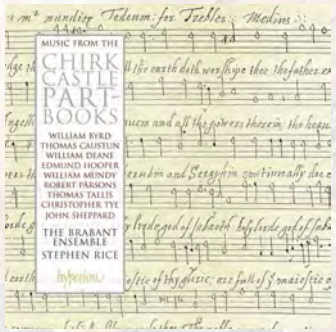
PIERRE MOULU
MISSA MISSUS EST GABRIEL ANGELUS
MISSA ALMA REDEMPTORIS MATER
THE BRABANT ENSEMBLE
STEPHEN RICE
hyperion

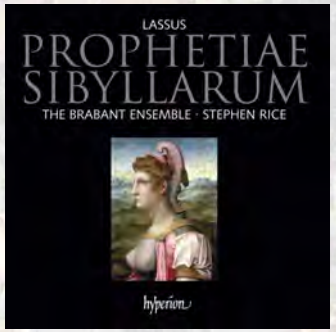
CLEMENS NON PAPA
missa pro defunctis
PENITENTIAL MOTETS
THE BRABANT ENSEMBLE
STEPHEN RICE
hyperion

MORALES
Magnificat
Motets · Lamentations
THE BRABANT ENSEMBLE
STEPHEN RICE
hyperion

Crecquillon
Mort m'a privé
THE BRABANT ENSEMBLE
STEPHEN RICE
hyperion

PIERRE DE MANCHICOURT
Missa Cuidez vous que Dieu nous faille
THE BRABANT ENSEMBLE
STEPHEN RICE
hyperion


MUSIC FROM THE
CHIRK CASTLE PART-BOOKS
WILLIAM BYRD
THOMAS CAUSTON
WILLIAM DEANE
EDMUND HOOPER
WILLIAM MUNDY
ROBERT PARSONS
THOMAS TALLIS
CHRISTOPHER TYE
JOHN SHEPPARD
THE BRABANT ENSEMBLE
STEPHEN RICE
hyperion


LASSUS
PROPHETIAE SIBYLLARUM
THE BRABANT ENSEMBLE · STEPHEN RICE
hyperion

GOMBERT
Tribulatio et angustia
Four- & five-part motets
by Nicolas Gombert
Tribulatio et angustia
Hortus conclusus es
Aspice Domine
Virgo sancte Katherina
Inviolata, integra, et casta es
Ne reminiscaris, Domine
Pater noster
Ave Maria
Ergone vilas
Ave sanctissima Maria
THE BRABANT ENSEMBLE
STEPHEN RICE
hyperion

Cipriano de Rore
Missa Dolce memorie · Missa a note negre
THE BRABANT ENSEMBLE
STEPHEN RICE
hyperion

JEAN MOUTON
MISSA TU ES PETRUS
AVE MARIA, GEMMA VIRGINUM · EXSULTET CONUBIBLANDO · FACTUM EST SILENTIUM
NESCIENS MATER · VERBUM BONUM ET SUAVE · BONA VITA, BONA REFECTIO
THE BRABANT ENSEMBLE
STEPHEN RICE
hyperion

PALESTRINA
Missa Ad coenam Agni
THE BRABANT ENSEMBLE
STEPHEN RICE
hyperion

SOURCES

Nato canunt omnia

Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina MS 46, fols. 36^{v}–42^{r} (copied *circa* 1514 by Claudius Gellandi)

Beata es, Maria

Motetti libro quarto (Venice: Ottaviano Petrucci, 1505). RISM 1505^{2}, fols. 9^{v} (Superius), 8^{r} (Altus), 8^{v} (Tenor), 9^{r} (Bassus)

Lauda Sion salvatorem

Motetti De passione De cruce De sacramento De beata virgine et huiusmodi B (Venice: Ottaviano Petrucci, 1503). RISM 1503^{1}, fols. 37^{v}–41r

Ave caelorum domina

Motetti C (Venice: Ottaviano Petrucci, 1504). RISM 1504^{1}, fol. 2^{v} (all partbooks)

Missa de beata virgine

Liber quindecim missarum electarum quae per excellentissimos musicos compositae fuerunt (Rome: Andrea Antico, 1516)
RISM 1516^{1}, fols. 2^{v}–19^{r}

Recorded on 29–31 August 2013 in The Church of St Michael and All Angels, Summertown, Oxford,
by kind permission of the churchwardens and PCC
Recording Engineer DAVID HINITT
Recording Producer ANTONY PITTS
Post-production ANTONY PITTS, STEPHEN RICE
Music Editions STEPHEN RICE
Executive Producers SIMON PERRY, NICK FLOWER
℗ & © Hyperion Records Ltd, London, MMXIV

Front illustration: *The Tree of Jesse* (*c*1500), circle of Geertgen tot Sint Jans (*c*1465–*c*1495)
Photo: IAM / akg-images

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

BRUMEL *Missa de beata virgine & motets*

COMPOSITEUR DEMEURÉ CÉLÈBRE pour une seule œuvre, Antoine Brumel (vers 1460–1512/3) est aujourd'hui méconnu et rarement joué. Sa *Missa Et ecce terrae motus*, ou Messe « Tremblement de terre », est fêtée à bon droit comme la première messe à douze voix et vaut par sa vitalité rythmique comme par sa répétition quasi obsessionnelle de petites cellules motiviques. Quant au reste de sa production, il est peu représenté au disque—une omission que cet album entend en partie rectifier. Brumel traite les voix d'une manière telle que ses compositions n'ont rien à voir avec celles de ses contemporains : parfois, il semble concevoir un ensemble vocal comme une entité essentiellement rythmique, créant des syncopes échevelées et utilisant la même figure dans différentes relations avec le tactus sous-jacent, si bien que la pulsation simple se trouve désagrégée par des contre-rythmes. Ce qui ne veut pas dire qu'il manque de lyrisme : l'Agnus Dei de la *Missa de beata virgine* et le motet *Beata es, Maria*, par exemple, atteignent à une spiritualité intime qui ne le cède en rien à celle de ses contemporains.

Comme la plupart des musicens d'église de sa génération, Brumel fut employé avant tout comme chanteur même s'il devint, sur le tard, maître des choristes et prêtre. Peut-être originaire de Brunelles, un village près de Chartres, il occupa, à partir de 1483, plusieurs postes aux cathédrales de Chartres, Laon et Notre-Dame de Paris (1498–1500, date à laquelle une querelle administrative le poussa à démissionner). Il travailla également à Genève, à la cour de Savoie (Chambéry) et, à partir de 1505, à Ferrare, dans le Nord de l'Italie, avec le substantiel salaire de cent ducats annuels. Après le démantèlement de la chapelle de Ferrare en 1510, il resta en Italie et résida, semble-t-il, à Mantoue. Il se peut qu'il ait assisté au couronnement du pape Léon X en 1513 mais, comme le compte rendu qui en fait état n'est pas contemporain, il pouvait tout aussi bien être déjà mort.

Le motet de Noël **Nato canunt omnia**, qui compte parmi les plus remarquables compositions rédigées à la charnière des XV^e^ et XVI^e^ siècles, illustre magnifiquement l'esthétique de *varietas* défendue par Johannes Tinctoris (1435–1511). Comme très souvent à la fin du Moyen Âge, il est polytextuel, avec un cantus firmus en valeurs longues, dont les entrées et les sorties, opérées à partir de la texture, constituent une caractéristique structurale. Le texte « Joseph fili David » (« Joseph fils de David ») commente le texte principal du motet qui, au début de la *secunda pars*, coïncide ingénieusement avec lui, en sorte que toutes les voix annoncent simultanément la naissance du Christ.

Au sein de cette structure globalement bipartite, l'œuvre peut être subdivisée en multiples sections plus petites, généralement démarquées par des changements de texture. Comme il est de mise dans les pièces sur cantus firmus, la première entrée du tenor est retardée et, passé la vigoureuse ouverture, un duo de voix graves calme le jeu avant que la réapparition du superius et de l'altus n'annonce la première entrée du tenor (0'59"). L'occurrence marquante suivante est la série d'avances à « subito », rappelant l'excitation qui, dans le *Messie* de Haendel, accompagne les mots « and suddenly there was with the angel … ». Cette section achevée (2'30"), le tenor se retire et une flexueuse section en duo et trio proclame la suprématie du roi de la paix. Le tenor revient à 3'31" et, peu après, un changement de mensuration produit une rapide mesure ternaire (*tempus perfectum diminutum*), qui complète la *prima pars* d'un bref mais joyeux « Noël ».

Comparativement, la *secunda pars* est d'une structure simple, définie par la longuissime absence du tenor. Au « Puer natus est » inaugural succède un bref duo

(« Verbum caro factum est »—« Le verbe s'est fait chair ») qui introduit un récitatif choral (« et vidimus gloriam eius »—« et nous avons vu sa gloire »). Brumel s'est vu critiquer pour avoir parfois versé dans la « simple récitation » mais, ici, la fluidité et la souplesse de l'homophonie sont du plus bel effet, surtout dans une pièce si substantielle et quelquefois frénétique. Passé ce paisible interlude, le style énergique revient avec une nouvelle sous-section ternaire (« Magnum nomen Domini Emanuel »—« Le grand nom du Seigneur, Emmanuel ») puis le tenor entre une derniere fois (6'44"), alors que la mensuration redevient binaire (stricto sensu, elle l'a toujours été, la mesure ternaire étant obtenue par coloration plus que par un signe de la mensuration, comme cela avait été le cas dans la *prima pars*).

La sous-section finale fait peu à peu remonter la tension via une série de phrases descendantes répétées au superius, chacune démarrant une quinte au-dessus de la finale et cadençant sur elle ; plus tard (7'04"), cette formule sera transposée au ton supérieur et utilisée en alternance avec la hauteur de son originale. Dans les dernières mesures (7'38"), une nouvelle phrase ascendante aboutit séquentiellement au « Noël » conclusif, lequel s'achève sur ce qui est peut-être la plus longue fausse relation jamais écrite—elle dure une *longa* (quatre semi-brèves). Cette œuvre apparaît comme un démonstration virtuose de la technique compositionnelle de Brumel, qui juxtapose des styles et des textures radicalement différents en un éblouissant collage musical.

Contrairement aux autres pièces de cet album, le motet **Beata es, Maria** repose sur une *lauda spirituale*, un genre qui fleurit dans l'Italie des XIII^e^–XVI^e^ siècles et qui était souvent chanté par les membres de confraternités, en dehors de la liturgie officielle. Comme l'a souligné la musicologue Jennifer Bloxam, ce motet de Brumel est également apparenté à deux pièces antérieures de Loyset Compère (*ca* 1445–1518) et de Jacob Obrecht (1457/8–1505). Parus dans le même volume (*Motetti libro quarto*, édité en 1505 par Ottaviano Petrucci, le tout premier imprimeur de polyphonie), le motet d'Obrecht et celui de Brumel s'ouvrent sur la présentation de la mélodie de la *lauda* au tenor (en mesure ternaire) et passant au texte à partir de la litanie « O Christe, audi nos ». Brumel se montre plus systématique qu'Obrecht en ce qu'il revient au texte de la litanie sous forme de refrain—encore que les trois compositeurs terminent le motet en répétant « O Christe, audi nos ». Comme le fait justement remarquer Bloxam, le motet *Beata es, Maria* de Brumel est une « synthèse consommée de l'art contrapuntique franco-flamand et du style italien de la *lauda* polyphonique, léger, mélodieux, rythmiquement enjoué, d'orientation verticale ». Les duos contrastifs entre les voix supérieures et inférieures sont particulièrement impressionnants.

Lauda Sion salvatorem est l'une des quatre séquences à ne pas avoir été exclues de la liturgie post-tridentine. Ce texte, écrit vers 1264 par saint Thomas d'Aquin, est un contrafactum de *Laudes crucis*, une séquence antérieure d'Adam de Saint-Victor (mort en 1146). Commandé pour la nouvelle fête de Corpus Christi, il célèbre la divinité de l'hostie transsubstantiée. Dans les cantionnaires modernes, la mélodie de cette séquence part sur une tierce mineure (la première ligne sonne donc mi–sol–la–sol–ut–si–la–sol) mais, à l'évidence, Brumel en connaissait une autre version, car les quatre voix de son premier couplet démarrent par une quarte, ré–sol. Au vrai, cette pièce est, dans l'ensemble, une paraphrase extrêmement serré du plain-chant. Les couplets sont presque toujours appariés : Brumel met en musique chaque couplet impair, le couplet pair qui suit reprenant presque systématiquement le même matériau musical.

On s'étonne donc que, dans sa source principale (les *Motetti B* de Petrucci, 1503), cette œuvre semble pendant

presque toute sa considérable durée paraphraser le plain-chant en s'éloignant d'un ou deux couplets par rapport au modèle. On pourrait s'attendre à ce que la quatrième section polyphonique de Brumel mette en musique le septième couplet du plain-chant mais (selon Petrucci), c'est le neuvième qu'elle exprime et (pour simplifier un peu) il en va ainsi jusqu'au couplet 19, où le texte de la séquence commence à modifier son schéma métrique, les strophes suivantes renfermant non pas trois mais quatre lignes de texte. Ici, la version de Petrucci se remet au pas grâce à une reprise musicale : le couplet 17 est identique au troisième.

Les éditeurs antérieurs de cette œuvre affirment que ce phénomène résulte d'une refonte créative du genre de la séquence par Brumel, l'introduction d'un retour thématique visant à en renforcer les éléments formels. Cependant, nul compte n'est tenu de l'effet chanté des couplets pairs et ces éditions (in *Corpus mensurabilis musicae*, volume 5/v et *Monuments of Renaissance Music*, volume xi) n'ont aucun plain-chant d'imprimé. Ce n'est pas le lieu pour aller au fond des questions soulevées par l'édition de cette œuvre mais, pour faire court, je crois que la disjonction entre le plain-chant paraphrasé et le texte résulte d'une erreur survenue lors du processus de publication. La nécessité d'une répétition musicale vient d'abord de ce que le schéma mélodique de la séquence change au couplet 5 : au lieu que les couplets 5 et 6 puis 7 et 8 partagent une même mélodie, comme c'est le cas ailleurs dans le plain-chant, ce sont les couplets 5 et 7 qui sont identiques—Brumel ne rédigea manifestement qu'une seule version polyphonique de cette mélodie—, tout comme les couplets 6 et 8 (hormis un petite changement dans le mètre poètique), lesquels ne sont pas mis en musique du tout car destinés au chant monophonique. La version enregistrée ici est donc une reconstitution d'un original inféré, où la répétition survient dans le couplet 7 et où tous les couplets en plain-chant correspondent donc à la mélodie paraphrasée dans le couplet polyphonique immédiatement précédent.

Cet abstrus, mais important, point mis à part, le *Lauda Sion* se démarque par la manière variée dont Brumel aborde l'élaboration d'une mélodie en plain-chant. Tout en modifiant la texture (les couplets 15 et 17 sont des duos) et le mètre (le couplet 23 est ternaire), il déploie un large éventail de poses affectives, partant des couplets liminaires laudatifs, presque pugnaces, pour adopter une approche plus contemplative du Corps sacré de Jésus. La polyphonie et la mélodie de plain-chant sont toujours étroitement liées : chaque note de la séquence est entendue, généralement au tenor, avec un développement minimal jusqu'à la cadence finale, où l'on peut s'attendre à une fioriture bien plus substantielle. Les trois autres voix imitent habituellement l'ouverture des lignes en plain-chant (généralement à l'unisson ou à l'octave) mais divergent ensuite pour créer une texture à motifs, sans cesse fluctuante, qui se rassemble pour les cadences, le plus souvent en fin de couplets. Plus loin, le couplet 21 « Ecce panis angelorum » (« Voici le pain des anges », moment où l'Hostie est métaphoriquement dévoilée) est traité dans une homophonie assourdie ; le couplet 23 est une prière, contenue comme il se doit, pour la protection du Christ. L'Amen polyphonique de Brumel, toutefois, rallume brièvement l'esprit martial du début de l'œuvre.

Ave caelorum domina est le titre d'une pièce des *Motetti C* (1504) de Petrucci qui, dans son autre source (un manuscrit du Vatican), commence par « Ave cuius conceptio » (« Salut, toi dont [l'immaculée] conception »). Le texte des deux moutures est en grande partie le même, hormis au début, et la version originale semble être celle du Vatican, modifiée dans l'édition de Petrucci—peut-être parce que l'éditeur de ce dernier, Petrus Castellanus, était un dominicain et que cet ordre, à l'époque, ne reconnais-

sait pas la validité de l'Immaculée Conception. Quelle que soit la raison de cette divergence, la version de Petrucci circula autrement plus que le manuscrit, et c'est donc elle que nous avons retenue ici. On reconnaîtra certains éléments du célèbre *Ave Maria … virgo serena* de Josquin Des Prez, dont le présent texte est tiré. Le style musical affiche, lui aussi, quelques aspects josquiniens, notamment la propension à l'imitation gémellée (deux voix en duo suivies par la même cellule, que reprennent les deux autres voix à l'octave supérieure ou inférieure). Mais comme souvent, Brumel se montre moins apollinien que son grand contemporain. Le duo inaugural ne dure que deux mesures avant que l'altus et le bassus n'entrent, au troisième mot, créant un sentiment immédiat de supplique à la Sainte Vierge. Le reste de la première strophe est essentiellement contrapuntique, se tournant vers le centre modal secondaire de si bémol à l'entrée de l'altus/bassus, à « Nova reples ». À la strophe 2 (« Ave cuius nativitas »—« Salut, dont la naissance »), Brumel modifie la texture avec une homophonie suivie de duos variés. La « pieuse humilité » de Marie est évoquée à la strophe 3 par le mètre ternaire, pour se réduire à une quietude quasi complète à « Cuius annuntiatio » (« dont l'annonciation »). La dernière section est introduite par une imitation gémellée, passant à une quasi-homophonie (une texture en accords mais présentant une certaine variété de rythme) à la transition avec la sixième strophe, qui souligne la profonde mariologie du poème à l'aide d'accords lents, avant que l'Amen final n'injecte un peu plus de vitalité rythmique.

Œuvre tenue pour tardive, la **Missa de beata virgine** daterait de 1510 environ, voire d'un peu plus tard encore. Il s'agit d'une de ces messes mariales fondées sur le plain-chant mais pas sur les cycles de chant, apparentés, de l'ordinaire de la messe, tels qu'on les connaît dans les cantionnaires modernes. Brumel préfère développer les mélodies dites désormais Kyrie et Gloria IX, Credo I, Sanctus IX et Agnus Dei XVII. Les autres compositeurs qui contribuèrent à la tradition de la *Missa de beata virgine* (notamment Josquin, Pierre de La Rue, Cristóbal de Morales et Palestrina) choisirent des plains-chants quelque peu différents. La modalité de ceux de Brumel varie : le Kyrie est en mode 1 (dorien), le Gloria en mode 7 (mixolydien), le Credo en mode 4 (hypophrygien), le Sanctus et l'Agnus Dei en mode 5 (lydien) ; d'où des ambitus différents, dans la polyphonie comme dans le plain-chant. Sur cet enregistrement, le Gloria et le Credo ont été transposés un ton plus bas que les autres mouvements, afin de restaurer la parité dans les ambitus. Il vaut aussi de noter que, comme d'autres compositeurs, Brumel intègre des tropes marials dans les textes du Gloria et du Benedictus—pareilles louanges supplémentaires de la Vierge Marie furent interdites après le concile de Trente.

Comme souvent avec Brumel, cette messe vaut par sa fidélité au plain-chant, qui imprègne la texture polyphonique de bout en bout. Mais ce qui la rend unique, et typique de Brumel, c'est son utilisation des voix parfois à la limite du percussif, si bien que le rythme en vient à définir la musique. L'Amen tourbillonnant du Gloria et le rapide stretto à « gloria tua » dans le Sanctus en sont illustrations les plus flagrantes ; mais, même dans le Kyrie, le passage séquentiel final et la brève section ternaire à la voix d'altus (0'34") montrent combien la texture musicale peut devenir entraînante entre les mains de Brumel.

Le Kyrie utilise trois mensurations différentes : *tempus imperfectum*, *tempus imperfectum diminutum* et *tempus perfectum* soit, dans la notation moderne, $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{2}$, et $\frac{3}{2}$. Cette messe distingue clairement *integer valor* et mensurations diminuées (dans la terminologie moderne, des signes de la mesure comme « C » et « C barré » qui, toujours en usage, dérivent du principe médiéval selon lequel un trait barrant le signe diminue généralement de moitié la valeur des

notes). Nous nous sommes efforcés d'observer cette distinction, d'où la sensation d'un Christe bien plus rapide que les deux sections du Kyrie.

Hymne de louange, le Gloria offre à Brumel maintes occasions de se livrer au fougueux jeu rythmique où il excelle tant : dès « Laudamus te », les voix sont utilisées en strette, encore que des phrases comme « Domine Deus » soient exprimées avec bien plus de retenue. Le premier trope, à 2'20", est « Spiritus et alme », l'ajout au Gloria le plus courant dans les liturgies prétridentines. « Qui sedes » lance le développement progressif jusqu'à l'apogée du mouvement avec une courte section ternaire en duo, suivie de syncopes rythmiques à « Quoniam tu solus sanctus ». D'autres tropes viennent développer l'aspect marial des attributs du Christ répertoriés dans cette section : « Car toi seul es saint, *sanctifiant Marie*. Toi seul es le Seigneur, *régissant Marie*. Toi seul es très-haut, *couronnant Marie*, Jésus-Christ. » Passé une nouvelle section ternaire pour « Cum Sancto Spiritu », l'Amen final s'ouvre sur d'autres duos en stretto extrêmement serré (peut-être la vraie griffe de Brumel), qui se développe en une phrase de trois notes, déstabilisant ainsi complètement la pulsation avant que la musique ne parvienne à s'arracher dans une cadence finale emphatique.

Le Credo I, la base en plain-chant du mouvement suivant, se caractérise par une figure ascendante de notes auxiliaires, d'un demi-ton (mi–fa–mi), qui inaugure nombre des phrases du plain-chant et de la polyphonie, créant une forme puissamment unifiée malgré une durée de presque dix minutes. Dans ce long texte, le style de la récitation fait bon effet, ainsi à « Deum de Deo » et, comme si souvent, au moment le plus sacré du Credo, l'« et incarnatus ». La mesure ternaire est également introduite pour « qui locutus est per prophetas » et pour l'« et vitam venturi saeculi » final.

Le Sanctus s'ouvre sur un placide motif de trois sons, également tiré du plain-chant, en *tempus perfectum* (mesure à $\frac{3}{2}$). Suit un duo mélismatique entre l'altus et le bassus pour le « Pleni sunt caeli » (« Les cieux sont emplis »), assez inhabituellement séparé de l'« et terra gloria tua » (« et la terre de ta gloire »), qui clôt la sentence. Comme nous l'avons déjà souligné, « gloria tua » produit certains des rythmes les plus entraînants de Brumel, corrompant le mètre en amenant des voix *per arsin et thesin*—sur le temps faible et le temps fort. Le Benedictus présente le trope final de la messe, qui decrit Jésus comme étant béni mais aussi fils de Marie. Après quoi Brumel fournit un second Hosanna au lieu de répéter le premier, peut-être parce que l'Hosanna du Sanctus est encastré dans la polyphonie au lieu d'entamer une nouvelle section. Ce second Hosanna est, là encore, ternaire, mais de conception plus posée que certains autres.

Pour terminer, l'Agnus Dei reprend la scission en trois sections, habituelle jusque dans les années 1520. La première est bâtie autour d'un motif en gamme descendante ; la deuxième est un duo où l'on entend davantage le mouvement en gamme, cette fois ascendante et en semi-minimes. La troisième, de nouveau en mesure ternaire, fait intervenir des notes très tenues au tenor et au bassus avec, par-dessus, un duo entre superius et altus ; puis une ultime section en stretto (« dona nobis ») revient briser la pulsation régulière avant l'affirmation d'une cadence finale.

STEPHEN RICE © 2014
Traduction HYPERION

BRUMEL *Missa de beata virgine & Motetten*

ANTOINE BRUMEL (ca. 1460–1512/13) ist für ein Werk berühmt, ansonsten jedoch kaum bekannt und wird heutzutage nur wenig aufgeführt. Seine *Missa Et ecce terrae motus*, die „Erdbeben-Messe", ist als erste zwölfstimmige Messvertonung zu Recht berühmt und ist zudem aufgrund ihres vitalen Rhythmus und der fast obsessiven Wiederholungen kleiner motivischen Zellen bemerkenswert. Sein restliches Oeuvre hingegen ist in den Katalogen der heutigen Zeit schlecht repräsentiert—ein Manko, welches mit dieser Einspielung wenigstens teilweise behoben werden soll. Brumels Kompositionen unterscheiden sich in der Stimmbehandlung völlig von denen seiner Zeitgenossen: zuweilen scheint er das Vokalensemble in erster Linie als rhythmische Einheit zu entwerfen, wobei wilde Synkopierungen entstehen und dieselben Figuren in unterschiedliche Beziehungen zum Tactus gestellt sind, so dass der Grundpuls durch mehrschichtige Rhythmen ersetzt wird. Das soll nicht heißen, dass Brumel nicht lyrisch wäre—das Agnus Dei der *Missa de beata virgine* und die Motette *Beata es, Maria* etwa besitzen eine innere Spiritualität, die der seiner Zeitgenossen völlig gleichkommt.

So wie die meisten Kirchenmusiker seiner Generation war auch Brumel in erster Linie als Sänger angestellt, obwohl er später Meister der Chorknaben wurde und zudem Priester war. Er stammte möglicherweise aus dem Dorf Brunelles in der Nähe von Chartres und es ist belegt, dass er ab 1483 verschiedene Positionen an der Kathedrale zu Chartres und Laon innehatte, und schließlich von 1498 bis 1500 an Notre-Dame in Paris tätig war, bis er dort nach einem administrativen Disput zurücktrat. Zudem war er in Genf, am savoyischen Hof in Chambéry sowie ab 1505 im norditalienischen Ferrara tätig, wo er die beträchtliche Summe von 100 Dukaten im Jahr verdiente. Als 1510 die Kapelle zu Ferrara aufgelöst wurde, blieb er in Italien und lebte offenbar in Mantua. Es ist möglich, dass er bei der Krönung von Papst Leo X. im Jahre 1513 zugegen war, doch ist der Bericht nicht zeitgenössisch und er mag zu diesem Zeitpunkt bereits tot gewesen sein.

Brumels Weihnachtsmotette **Nato canunt omnia** gehört zu den bemerkenswertesten Werken des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts und demonstriert beispielhaft die Ästhetik der *Varietas*, die einen bedeutenden Vertreter in Johannes Tinctoris (1435–1511) hatte. Wie in zahlreichen spätmittelalterlichen Werken sind auch hier mehrere Texte gleichzeitig verarbeitet. So ist der Cantus firmus, der lange Noten hat und dessen Einsätze gleichzeitig strukturelle Pfeiler sind, mit dem Text „Joseph fili David" („Joseph, Sohn des David") unterlegt, der den Haupttext der Motette kommentiert. Dieser ist so konstruiert, dass er zu Beginn der *Secunda pars* in genialer Weise mit dem Cantus-firmus-Text zusammenfällt, so dass alle Stimmen gleichzeitig die Geburt Christi verkünden.

Innerhalb dieser zweiteiligen Struktur kann das Stück in mehrere kleinere Abschnitte geteilt werden, die sich zumeist durch Besetzungswechsel ausweisen. Der Tradition von Cantus-firmus-Werken entsprechend verzögert sich der erste Einsatz des Tenors und nach dem lebhaften Beginn lässt ein Duett in den tiefen Stimmen etwas Ruhe einkehren, bevor das erneute Auftreten der beiden Oberstimmen den ersten Tenor-Einsatz ankündigt (0'59). Die nächste bedeutende Stelle ist die Folge von Einsätzen bei „subito", die an eine ähnlich aufregende Passage im *Messias* von Händel bei den Worten „Und alsbald war da bei dem Engel" erinnert. Nach diesem Abschnitt (2'30) setzt der Tenor wieder aus und in einem sich geschmeidig windenden Duett und Terzett wird die Macht des Friedefürsts kundgetan. Der Tenor setzt bei 3'31 wieder ein und kurz danach sorgt ein Mensurwechsel

für einen schnellen Dreiertakt (*Tempus perfectum diminutum*), wobei die *Prima pars* mit einem kurzen, aber fröhlichen „Noël“ abgeschlossen wird.

Die *Secunda pars* hat eine vergleichsweise schlichte Struktur, die sich durch eine einzelne, wenn auch ausgedehnte, Abwesenheit des Tenors definiert. Auf das „Puer natus est“ zu Beginn folgt ein kurzes Duett („Verbum caro factum est“—„Und das Wort ist zu Fleisch geworden“), welches ein Chor-Rezitativ einleitet („et vidimus gloriam eius“—„und wir sahen seine Herrlichkeit“). Brumel ist dafür kritisiert worden, zuweilen „bloße Rezitation“ zu schreiben, doch erzeugt die Flüssigkeit und Geschmeidigkeit der Homophonie eine wunderschöne Wirkung, besonders im Zusammenhang eines so riesigen und zum Teil frenetischen Werkes. Nach diesem friedlichen Zwischenspiel kehrt der energische Stil mit einem weiteren Abschnitt im Dreiertakt („Magnum nomen Domini Emanuel“—„Der große Name des Herrn, Immanuel“) wieder, bevor der Tenor ein letztes Mal einsetzt (6'44), wenn der Zweierrhythmus wiederkehrt (strenggenommen hat dieser nie ausgesetzt, da der Dreiertakt hier durch Kolorierung erzeugt wird und nicht durch ein neues Mensurzeichen, wie es in der *Prima pars* geschehen war).

Im letzten Abschnitt wird allmählich durch eine Reihe von wiederholten absteigenden Phrasen in der Oberstimme, die jeweils eine Quinte über der Finalis einsetzen und darauf kadenzieren, die Spannung aufgebaut; etwas später (ab 7'04) wird diese Formel um einen Ton nach oben transponiert und abwechselnd mit der Originaltonart eingesetzt. In den Schlusstakten (ab 7'38) wird eine neue aufsteigende Phrase ersetzt, die sequenzierend auf das letzte „Noël“ hinarbeitet, welches mit dem möglicherweise längsten Querstand aller Zeiten endet (er hat die Dauer von einer *Longa* oder vier Semibreven). Das Werk als Ganzes ist eine virtuose Illustration von Brumels Kompositionstechnik, die völlig unterschiedliche Stile einander gegenüberstellt und Texturen erzeugt, aus denen sich eine glanzvolle musikalische Collage ergibt.

Die Motette **Beata es, Maria** unterscheidet sich insofern von den übrigen hier vorliegenden Stücken, als dass ihr eine *Lauda spirituale* zugrunde liegt; es ist dies ein Genre, welches vom 13. bis zum 16. Jahrhundert in Italien seine Blütezeit hatte und oft von den Mitgliedern religiöser Gemeinschaften außerhalb der Liturgie gesungen wurde. Die Musikwissenschaftlerin Jennifer Bloxam hat darauf hingewiesen, dass Brumels Werk sich auch auf zwei ältere Stücke von Loyset Compère (ca. 1445–1518) und Jacob Obrecht (1457/58–1505) bezieht. Das Letztere wurde im selben Band wie Brumels Werk publiziert, nämlich im *Motetti libro quarto* von 1505, das der erste Verleger polyphoner Musik, Ottaviano Petrucci, herausgegeben hatte. Beide Stücke beginnen mit der *Lauda*-Melodie in der Tenorstimme und im Dreierrhythmus, und beide fahren mit Worten aus der Litanei „O Christe, audi nos“ fort. Brumel ist insofern systematischer als Obrecht, als dass er zu dem Litanei-Text als eine Art Refrain zurückkehrt, obwohl alle drei Komponisten den Text „O Christe, audi nos“ verwenden, um die Motette zu beenden. Bloxam hat treffend beobachtet, dass Brumels *Beata es, Maria* „eine vollendete Synthese franko-flämischer kontrapunktischer Kunst mit dem leichten, melodiösen, rhythmisch lebhaften und vertikal orientieren italienischen Stil der polyphonen *Lauda*“ ist. Besonders wirkungsvoll sind die kontrastierenden Duette zwischen Ober- und Unterstimmen.

Die Sequenz **Lauda Sion salvatorem** ist einer von vier Texten, die nach den Reformen des Tridentiner Konzils für die Liturgie noch zugelassen waren. Dieser Text wurde um 1264 herum von Thomas von Aquin verfasst und ist eine Kontrafaktur einer früheren Sequenz, *Laudes crucis*, von Adam von Sankt Viktor (†1146). Der Text von Aquin war

für das neue Fronleichnamsfest in Auftrag gegeben worden und zelebriert die Heiligkeit der verwandelten Hostie. In modernen Gesangbüchern ist die Sequenz-Melodie mit einer kleinen Terz zu Beginn notiert (die erste Zeile lautet also e–g–a–g–c–h–a–g), doch kannte Brumel offensichtlich eine andere Version, da in seiner ersten Strophe alle vier Stimmen mit einer Quarte beginnen, also d–g. Tatsächlich ist das Werk insgesamt eine eng am Cantus planus gehaltenen Paraphrase. Die Strophen treten fast in allen Fällen in Paaren auf: Brumel vertont die ungeradzahligen Strophen und fast alle darauf folgenden geradzahligen Strophen wiederholen dasselbe musikalische Material.

Es ist daher überraschend, dass das Werk in der Hauptquelle, Petruccis *Motetti B* (1503), den Cantus planus zum großen Teil eine oder zwei Strophen später als das Vorbild paraphrasiert. Man könnte davon ausgehen, dass in Brumels viertem polyphonen Abschnitt die 7. Strophe des Cantus planus vertont würde, jedoch ist hier bei Petrucci die 9. Strophe vertont und (um es etwas vereinfacht darzustellen) dann wird das Werk in dieser Weise fortgesetzt, bis bei der 19. Strophe die Sequenz ihr Metrum ändert und die folgenden Strophen vierzeilig und nicht mehr dreizeilig erscheinen. Hier kommt die Petrucci-Version mithilfe einer Wiederholung wieder auf die gleiche Linie: Strophe 17 gleicht bei Petrucci der 3. Strophe.

Frühere Herausgeber des Werks haben erklärt, dass dieses Phänomen eine kreative Neuerung Brumels im Genre der Sequenz darstelle, wobei er eine thematische Rückkehr eingeführt habe, um die formalen Elemente des Stücks zu stärken. Allerdings wurde dabei nicht auf den Aufführungseffekt der geradzahligen Verse eingegangen und ebensowenig wurde der Cantus planus in jenen Ausgaben abgedruckt (nämlich in *Corpus mensurabilis musicae*, Band 5/v und *Monuments of Renaissance Music*, Band xi). Es kann hier nicht ausführlich auf alle editorischen Fragen dieses Stücks eingegangen werden, doch bin ich, kurz gesagt, der Ansicht, dass der fehlende Zusammenhang zwischen paraphrasiertem Cantus und Text unbeabsichtigt ist und möglicherweise im Publikationsprozess entstand. Der Grund für die Wiederholung liegt zunächst darin, dass sich die melodische Struktur in der fünften Strophe ändert: es teilen nicht Strophen 5 und 6 eine Melodie, und dann Strophen 7 und 8 eine andere, wie es sonst in dem Werk der Fall ist, sondern nun haben Strophen 5 und 7 dasselbe melodische Material—und offenbar komponierte Brumel nur eine polyphone Version dieser Melodie—und Strophen 6 und 8 sind, abgesehen von einer kleinen Änderung im poetischen Metrum, ebenfalls identisch, allerdings nicht auskomponiert, da sie für einstimmigen Gesang vorgesehen waren. Die hier eingespielte Version ist also eine Rekonstruktion eines abgeleiteten Originals, in dem die Wiederholung in der 7. Strophe erfolgt und alle Cantus-planus-Strophen sich damit auf die Melodie beziehen, die in der direkt vorangegangenen polyphonen Strophe paraphrasiert wird.

Von diesem schwer verständlichen, wenn auch bedeutsamen, Element einmal abgesehen ist Brumels Vertonung des *Lauda Sion* aufgrund ihrer unterschiedlichen Ansätze in der Ausschmückung einer Cantus-planus-Melodie bemerkenswert. So finden nicht nur Textur- und Metrumswechsel statt (Strophen 15 und 17 sind Duette; Strophe 23 steht im Dreierrhythmus), sondern es werden auch verschiedenste affektbetonte Posen eingenommen, wobei sich ein Fortschreiten von den lobpreisenden, fast kampflustigen Strophen zu Beginn bis hin zu der nachdenklicheren Annäherung an den heiligen Körper Jesu abzeichnet. Die Beziehung zwischen Polyphonie und Cantus planus ist stets eine enge, wobei jeder Ton der Sequenz hörbar ist, zumeist in der Tenorstimme, und Verzierungen auf ein Minimum beschränkt sind, bis

die Schlusskadenz erklingt, wo eine deutlich ausgeschmücktere Geste zu erwarten ist. Die anderen drei Stimmen imitieren zumeist den Beginn des Cantus planus (hauptsächlich im Unisono oder im Oktavabstand) und schlagen dann andere Wege ein, so dass eine stetig fluktuierende Struktur entsteht, die bei Kadenzen (zumeist nur jeweils am Ende der Strophen) zusammenfindet. Später im Stück, in der 21. Strophe, „Ecce panis angelorum" („Seht das Brot, die Engelspeise"), die Stelle, an der die Hostie metaphorisch offenbart wird, erklingt gedämpfte Homophonie, worauf die 23. Strophe als entsprechend dezentes Gebet um Christi Schutz gestaltet ist. Brumels polyphones Amen jedoch erinnert kurz an den kampflustigen Beginn des Stücks.

Ave caelorum domina ist der Titel in Petruccis *Motetti C* (1504) von einem Stück, welches in einer anderen Quelle—ein vatikanisches Manuskript—mit „Ave cuius conceptio" („Gegrüßet seist du, deren [unbefleckte] Empfängnis") beginnt. In den beiden Versionen unterscheidet sich der Text, mit Ausnahme des Anfangs, allerdings kaum, und es hat den Anschein, dass der Letztere der Originaltext ist, der für den Petrucci-Druck etwas umgeändert wurde. Das lag möglicherweise daran, dass Petrus Castellanus, Petruccis Herausgeber, ein Dominikaner war—dieser Orden erkannte zu jener Zeit die unbefleckte Empfängnis nicht an. Was der Grund für die textliche Diskrepanz auch gewesen sein mag, man kann jedenfalls davon ausgehen, dass die Petrucci-Version deutlich stärker verbreitet war als das Manuskript, weshalb sie auch für die vorliegende Einspielung ausgewählt wurde. Gewisse Elemente des Texts sind aus Josquin Des Prez' berühmten *Ave Maria … virgo serena* bekannt, aus dem der vorliegende Text stammt. Bestimmte Aspekte des musikalischen Stils sind auch an Josquin angelehnt, so etwa die Tendenz zur Paar-Imitation (zwei duettierende Stimmen, denen zwei weitere Stimmen, entweder eine Oktave höher oder tiefer, folgen). Wie so oft ist Brumel jedoch weniger ausgeglichen als sein großer Zeitgenosse. Das Duett zu Beginn erklingt nur zwei Takte lang, bevor die Alt- und Bassstimme beim dritten Wort einsetzen, so dass die Anflehung der Heiligen Jungfrau eine unmittelbare Wirkung hat. Der Rest der ersten Strophe ist überwiegend kontrapunktisch gehalten und wendet sich bei dem Einsatz von Alt und Bass auf „Nova reples" dem modalen Zentrum von B zu. Die zweite Strophe („Ave cuius nativitas"—„Gegrüßet seist du, deren Geburt") lässt Brumel zunächst homophon erklingen, worauf dann unterschiedliche Duette folgen. In der dritten Strophe wird Marias „fromme Bescheidenheit" durch einen Dreierrhythmus ausgedrückt, was zu fast völliger Stille bei „Cuius annuntiatio" („deren Verkündigung") reduziert wird. Der letzte Abschnitt wird wieder mit Paar-Imitation eingeleitet, die beim Übergang in die sechste Strophe zu einer fast homophonen Struktur wechselt (eine akkordische Textur, die allerdings rhythmische Abwechslung aufweist), womit die Ernsthaftigkeit der Mariologie des Gedichts mit langsamen Akkorden dargestellt wird, bevor das Amen zum Schluss für ein wenig rhythmische Vitalität sorgt.

Man geht davon aus, dass die **Missa de beata virgine** ein Spätwerk Brumels ist, also um 1510 oder sogar etwas später entstand. Sie reiht sich in ein Genre Marianischer Messen ein, denen zwar Cantus-planus-Formeln zugrunde liegen, jedoch nicht jene Zyklen der entsprechenden Gesänge des *Ordinarium Missae*, die aus modernen Gesangsbüchern bekannt sind. Stattdessen entschied sich Brumel hier dazu, Melodien auszuarbeiten, die heute als Kyrie und Gloria IX, Credo I, Sanctus IX und Agnus Dei XVII bekannt sind. Andere Komponisten, die zu der *Missa de beata virgine*-Tradition beitrugen (darunter Josquin, Pierre de La Rue, Cristóbal de Morales und Palestrina) wichen in ihrer Wahl von Gesängen etwas ab. Die Gesänge bei Brumel stehen in unterschiedlichen Modi: das Kyrie ist

dorisch, das Gloria mixolydisch, das Credo hypophrygisch und das Sanctus und Agnus Dei sind lydisch, so dass die Tonumfänge—sowohl der Gesänge als auch in der Polyphonie—verschieden sind. Für die vorliegende Einspielung wurden das Gloria und das Credo um einen Ton nach unten transponiert, um die Tonumfänge der Sätze etwas anzugleichen. Es sollte auch hervorgehoben werden, dass Brumel, ebenso wie andere Komponisten, in die Texte des Gloria und des Benedictus Marianische Tropen einfügte—diese zusätzlichen Lobpreisungen der Jungfrau Maria waren nach dem Tridentiner Konzil verboten.

Brumels Messe—wie auch viele andere seiner Werke—ist bemerkenswert für seine Treue zum Cantus planus, welcher die gesamte polyphone Struktur durchwirkt. Einzigartig jedoch, und für Brumel charakteristisch, ist der zuweilen fast perkussive Einsatz der Stimmen, durch den der Rhythmus ein definierendes Element der Musik wird. Das wirbelnde, zum Gloria führende Amen und die schnelle Passage bei „gloria tua“ im Sanctus sind die deutlichsten Beispiele dafür, doch illustrieren selbst die letzte sequenzierende Passage und der kurze Abschnitt im Dreierrhythmus mit nur der Altstimme (0'34) im Kyrie, wie lebhaft die musikalische Struktur in seinen Händen sein kann.

Im Kyrie werden drei verschiedene Taktarten verwendet: *Tempus imperfectum*, *Tempus imperfectum diminutum* und *Tempus perfectum*, was in moderner Notation $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{2}$, und $\frac{3}{2}$ entspricht. Es wird in dieser Messe zwischen dem Normalwert der Noten (*integer valor*) und dem verkleinerten Notenwert ein deutlicher Unterschied gemacht (in der modernen Notation werden Taktvorzeichnungen wie der Halbkreis und der senkrecht durchgestrichene Halbkreis zwar noch verwendet, doch stammen sie von dem mittelalterlichen Prinzip, wobei ein senkrechter Strich durch die Signatur zumeist eine Halbierung der Notenwerte bedeutet). Wir haben uns bemüht, diesen Unterschied zu beachten, weshalb das Christe deutlich rascher wirkt als die beiden Kyrie-Abschnitte.

Im Gloria, welches ja ein Lobgesang ist, bietet sich reichlich Gelegenheit für jene ausgelassenen rhythmischen Spiele, durch die Brumel sich auszeichnete: Bereits im „Laudamus te“ erklingen die Stimmen in Engführung, obwohl Phrasen wie etwa „Domine Deus“ in zurückhaltender Weise vertont sind. Der erste Tropus, „Spiritus et alme“ („Geist und Seele“) bei 2'20, ist die geläufigste derartige Hinzufügung zum Gloria-Text der vortridentinischen Liturgien. „Qui sedes“ beginnt mit einem kurzen Duett im Dreierrhythmus und rhythmischen Synkopierungen bei „Quoniam tu solus sanctus“ den allmählichen Aufbau zum Höhepunkt des Satzes. In weiteren Tropen werden die Marianischen Aspekte der Eigenschaften Christi ausgeführt, die in diesem Abschnitt genannt werden: „Denn du allein bist der Heilige *und heiligst Maria*. Du allein bist der Herr *und beherrscht Maria*. Du allein bist der Höchste *und krönst Maria*, Jesus Christus“. Nach einem weiteren Abschnitt im Dreierrhythmus bei „Cum Sancto Spiritu“ beginnt das letzte Amen mit weiteren Duetten in einer extremen Engführung (was vielleicht als Markenzeichen für Brumel gelten kann), die sich in eine Dreiton-Phrase entwickelt und damit den Puls völlig destabilisiert, bevor sich die Musik irgendwie in eine emphatische Schlusskadenz einrenkt.

Das Credo I, die Cantus-planus-Grundlage für den nächsten Satz, zeichnet sich durch eine aufwärts gerichtete Figur mit Hilfston aus, e–f–e, mit der mehrere Phrasen sowohl des Cantus planus als auch der Polyphonie beginnen, was trotz der Dauer des Satzes von fast 10 Minuten für eine starke Einheit sorgt. Wegen der Länge des Texts wird der Rezitationsstil wirkungsvoll eingesetzt, so etwa bei „Deum de Deo“ und, wie so oft, bei dem heiligsten Moment des Credo, das „et incarnatus“. Ein

Dreierrhythmus wird zudem bei „qui locutus est per prophetas“ und bei dem abschließenden „et vitam venturi saeculi“ verwendet.

Das Sanctus beginnt mit einem friedlichen Dreiklangsmotiv, welches wiederum vom Cantus abstammt und im *Tempus perfectum* (𝅜) steht. Darauf erklingt ein melismatisches Duett zwischen Alt und Bass bei „Pleni sunt caeli“ („Erfüllt sind Himmel“), welches ungewöhnlicherweise getrennt von dem „et terra gloria tua“ („und Erde von deiner Herrlichkeit“) auftritt, womit die Aussage grammatikalisch vervollständigt wird. Wie bereits angemerkt, inspiriert „gloria tua“ Brumel zu seinen lebhaftesten Rhythmen, und er unterläuft wiederum das Metrum, indem er Stimmen sowohl auf schwerer als auch auf leichter Zählzeit einsetzen lässt. Im Benedictus erklingt der letzte Tropus, der Jesus nicht nur als gesegnet, sondern auch als Sohn Marias bezeichnet. Brumel wartet nach dem Benedictus mit einem zweiten Osanna auf, anstatt das erste zu wiederholen, möglicherweise weil das erste in die Polyphonie eingefügt ist, anstatt einen neuen Teil zu beginnen. Das zweite Osanna steht wiederum im Dreierrhythmus, obwohl es gemessener gehalten ist als andere Sätze mit einem solchen Metrum.

Das Agnus Dei schließlich teilt sich in die drei Abschnitte, die zu jener Zeit (bis etwa 1520) üblich waren. Dem ersten liegt ein absteigendes Tonleitermotiv zugrunde, das zweite ist ein Duett mit noch mehr tonleiterartigen Bewegungen, diesmal jedoch nach oben gerichtet und in Semiminimen. Der letzte Abschnitt steht einmal mehr im Dreiertakt und es erklingen zunächst sehr lange, ausgehaltene Noten im Tenor und Bass, worüber die beiden Oberstimmen duettieren, bevor in einer abschließenden Engführung („dona nobis“) der Grundpuls aufgebrochen wird, bis eine Schlusskadenz den Satz beendet.

STEPHEN RICE © 2014
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL